



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Ciências da Educação – FACES – LETRAS

DANIELLE ALVES DE SOUZA

Viva a Tropicá-lia-lia-lia:
O desbunde dos anos 60 na cultura brasileira

BRASÍLIA

2013



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Ciências da Educação – FACES – LETRAS

DANIELLE ALVES DE SOUZA

Viva a Tropicália-lia-lia-lia:
O desbunde dos anos 60 na cultura brasileira

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras do Centro Universitário de Brasília (UniCEUB) – Faculdade de Ciências da Educação e Saúde – FACES, tendo como orientadora a Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Montalvão Maia.

BRASÍLIA
2013



Centro Universitário de Brasília – UniCEUB
Faculdade de Ciências da Educação – FACES – LETRAS

DANIELLE ALVES DE SOUZA

Viva a Tropicália-lia-lia-lia:
O desbunde dos anos 60 na cultura brasileira

Monografia apresentada como requisito parcial para a conclusão do curso de Licenciatura em Letras do Centro Universitário de Brasília (UniCEUB) – Faculdade de Ciências da Educação e Saúde – Faces, tendo como orientadora a Prof.^a Dr.^a Ana Luiza Montalvão Maia.

Dedico esta monografia à minha mãe, Vilma;
e ao meu pai, Carlos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às pessoas especiais da minha vida, que estiveram comigo durante estes anos de faculdade, pelo apoio, dedicação, carinho e amor; também sou grata aos professores e à minha orientadora.

*“E onde voas bem alto, eu sou o chão
E onde pisas o chão, minha alma salta
E ganha liberdade na amplidão.”*

(Caetano Veloso)

RESUMO

A monografia apresenta o movimento Tropicália, analisando-o a partir das canções “Tropicália” e “Panis et circencis”, *corpus* da pesquisa. Primeiramente, contextualiza-se o período em que o movimento tropicalista surgiu, apresentando a importância dos movimentos culturais para o entendimento de determinados períodos da sociedade brasileira. Em seguida, apresenta-se o conceito da Tropicália e as suas influências. É importante ressaltar sua aplicabilidade no ensino, uma vez que a partir deste movimento, pode-se compreender as questões nacionais, tornando o aluno um sujeito crítico, de forma lúdica.

Palavras-chaves: Tropicália. Ensino. Cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I	
O contexto histórico do surgimento da Tropicália.....	9
CAPÍTULO II	
O movimento da Tropicália.....	16
CAPÍTULO III	
Uma leitura da Tropicália nas composições.....	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	30
REFERÊNCIAS	31

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa aborda o movimento Tropicália, que se destacou entre setembro de 1967 a dezembro de 1968 no Brasil, em plena Ditadura Militar. Assim como as outras manifestações artísticas e culturais, continuou florescendo, mesmo durante esse período de repressão. Seus idealizadores foram os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, interessados em fazer um resgate à cultura nacional e em abarcar o panorama artístico que estava acontecendo no mundo naquele momento histórico. Entre suas produções destacam-se as canções *Tropicália* e *Panis et circencis*, que compreendem o *corpus* da pesquisa.

O estudo foi feito utilizando-se o método qualitativo que abrangeu duas etapas: a primeira deu-se com uma pesquisa bibliográfica que contou com o aporte teórico de livros de Celso Favaretto, Luiz Carlos Maciel, Caetano Veloso, entre outros; assistiu-se a dois documentários, um dirigido por Silvio Tendler e outro por Marcelo Machado, que auxiliaram na construção do texto. Na segunda etapa, fez-se a análise do *corpus* da pesquisa e sua ligação com o ensino.

Três capítulos compõem este trabalho, são eles: "O contexto histórico do surgimento da Tropicália", "O movimento da Tropicália" e "Uma leitura do tropicalismo nas composições".

No primeiro, aborda-se o cenário histórico-cultural pelo qual o mundo passava nos anos 1960, destacando-se as manifestações culturais contrárias à guerra e à falta de liberdade de expressão. Além disso, apresenta o cenário político do Brasil compreendendo desde o governo Juscelino Kubitschek aos vinte anos de ditadura militar. No segundo, define-se o que foi a Tropicália, elucidando-se suas principais influências, características e importância na cultura brasileira. No terceiro e último, observa-se a aplicação das teorias elucidadas nos capítulos anteriores no *corpus* da pesquisa, tornando-se uma análise das características tropicalistas sobre duas canções e, sobretudo, demonstrando a importância desse estudo e sua aplicabilidade no ensino.

A Tropicália é apresentada destacando-se sua importância na constituição da cultura brasileira, demonstrando sua relação com a história do país e possibilitando uma leitura interdisciplinar em sala de aula, "contaminando" os alunos de forma lúdica, fato que propicia um agradável letramento literário.

CAPÍTULO I

O contexto histórico do surgimento da Tropicália

O fim da Segunda Guerra Mundial dividiu o mundo em dois polos – capitalista e socialista – que marcaram as políticas mundiais durante a Guerra Fria. De um lado, os interesses norte-americanos; de outro, os soviéticos (URSS). Essa guerra se iniciou nos anos 1950 e se repercutiu nos anos posteriores. Mundialmente, o cenário cultural e social refletia esse momento com a construção do Muro de Berlim, a Revolução Cubana, a vitória do Vietnã sobre os Estados Unidos, o Maio Francês, a Ditadura Militar no Brasil, o Festival de Woodstock entre outros acontecimentos.

Os jovens reagiram a essa situação e deram início manifestações que criticavam não apenas o capitalismo, mas também as ditaduras socialistas. Eles ficariam conhecidos pelo movimento chamado contracultura. Segundo Arbex (2004, p.26):

A contracultura cria seus próprios ícones. Rapazes cabeludos e barbudos, garotas de longos cabelos e minissaias ou batas indianas, todos em atitude a um só tempo pacífica, irônica e calma, passaram a povoar as ruas e os parques das grandes metrópoles. (...) Os valores morais tradicionais foram virados de pernas para o ar. Dali para frente, bem ou mal, a Guerra Fria teria de conviver com a lógica da contracultura, até que um dos dois ou ambos se tornassem coisa do passado.

Essa juventude unida contestava os valores vigentes e valorizava a pluralidade étnica, artística e as múltiplas dimensões culturais. Surgia, então, uma maneira alternativa de se pensar o mundo: “Da recusa da cultura dominante e da crítica ao *establishment* ou “sistema” (...), nasceram novos significados: um novo modo de pensar, de encarar o mundo de se relacionar com outras pessoas.” (PAES 1995, p.22)

O Festival de Woodstock – 1969 – e o Maio Francês – 1968 – tiveram destaque na cena cultural e social uma vez que fizeram denúncias contra a hipocrisia dos representantes políticos, que prometiam levar felicidade à população e, no entanto, davam início à guerra e ao autoritarismo ditatorial. Esses dois acontecimentos refletiram a essência da década de 60 no sentido cultural e social:

pensar em Woodstock remete a jovens unidos a favor da paz, do amor e da liberdade, sentimentos que, diante da Guerra no Vietnã, da intolerância racial, deveriam ressurgir; o Maio Francês representou uma aversão à moral estabelecida, baseada na tradição burguesa, na qual os jovens universitários iniciaram a revolta em busca de transformação social, protestando, além disso, contra o presidente De Gaulle.

Diante desses acontecimentos, é importante refletir sobre a relação da indústria cultural capitalista com os seus contestadores, especialmente os músicos, “a contracultura, nascida do protesto e da recusa da cultura dominante, era por ela absorvida: o rock desses anos, a grande via de expressão do movimento, só foi possível através dos recursos do sistema.” (PAES, 1995, p.27)

Assim, os princípios do movimento, da ideologia pregada, entravam em contradição: a comercialização dos discos e das guitarras elétricas acabava fomentando o mercado musical que, paralelamente, colaborava na produção de armamentos e bombas utilizadas na Guerra do Vietnã.

No Brasil, o clima pós-governo JK era de conflito. Este governo ficou conhecido pelo progresso que levou ao país. O presidente Juscelino Kubitschek conseguiu tirar da ideia a construção de Brasília e a concretizou em 41 meses, “onde havia apenas deserto e se escutava só o “miado da onça”, erguia-se uma das cidades mais modernas do mundo.” (BUENO, 2002, p.353)

Juscelino tomou posse em 31 de janeiro de 1955, saindo-se vitorioso com 36% dos votos contra 30% de Juarez Távora, 26% de Ademar de Barros e 8% de Plínio Salgado. “Dono de um sorriso luminoso, Juscelino Kubitschek de Oliveira era bem-humorado, esguio, boa pinta, “moderno” (BUENO, 2002, p.351), ele retratou o contexto histórico-cultural em que estava inserido – sendo reconhecido por “presidente bossa-nova” – no qual se tinha o Cinema Novo, a Novacap e a Bossa Nova.

Seu Plano de Metas, cujo slogan era “50 anos em 5”, buscou uma política desenvolvimentista, destacando-se a indústria automobilística. Entre o final da década de 1950 e o início da década de 1960, empresas europeias se instalaram no país, as multinacionais Ford e General Motors receberam incentivos fiscais, “o Brasil se movia sobre quatro rodas.” (BUENO, 2002, p.352).

Para Paes (1995, p.32):

Era a prosperidade do “sub-desenvolvimento” com características diferentes da do Primeiro Mundo, mas igualmente vinculada à expansão das multinacionais, à valorização dos procedimentos técnicos como o planejamento econômico e mergulhada no clima bipolarizado da guerra fria e das utopias terceiro-mundistas.

A Educação possuía um programa que objetivava alfabetizar a população e recebeu apenas 4,3% dos investimentos do Plano, enquanto os grupos Energia, Transportes e Indústria de base tiveram, respectivamente, 43,4%, 29% e 20,4% dos investimentos. A área educacional não foi a única a receber poucas verbas fixadas no planejamento de JK, o grupo de Alimentos ficou com 3,2% de incentivos financeiros.

O governo de Juscelino Kubitschek deixou as mais diversas classes contentes com sua política desenvolvimentista, entre elas os estudantes, os burgueses, os operários, os políticos e os militares, “JK livrou o país do aflitivo debate entre “nacionalismo” e “entreguismo” que tanto agitara os últimos anos do governo Vargas”. (BUENO, 2002, p. 355)

Porém, surgiram aspectos negativos neste governo: o país teve como resultado grande inflação, alimentos com preços altos, dívida externa, migração rural para os centros urbanos e, como elucida Paes (1995, p.32):

O Plano de Metas, ao favorecer amplamente a expansão do capital estrangeiro internacionalizando a economia brasileira, favoreceu também uma industrialização destinada a um mercado restrito e de alto poder aquisitivo, que propiciava uma acentuada concentração de renda, baixos salários e uma reduzida capacidade de gerar empregos. Ou seja, os frutos do desenvolvimento continuavam a ser colhidos injustamente, agravando-se as desigualdades na distribuição de rendas e desequilíbrios regionais.

A década de 1960 no Brasil teve como marco o Golpe de 64, outro reflexo da Guerra Fria. O país viu-se dividido em nacionalistas, esquerdistas, comunistas, estudantes, sindicalistas, militares, burgueses, capitalistas.

Jânio Quadros, presidente que substituiu JK em 1961, conhecido por “vassourinha”, tinha hábitos peculiares no funcionalismo público: escrevia bilhetinhos aos seus ministros e assessores; proibiu a participação de crianças em programas de televisão e rádio, as brigas de galo, o uso de lança perfume, os jogos de cartas em clubes, os maiôs cavados, entre outras medidas.

Ao condecorar Che Guevara, líder da Revolução Cubana e ministro de Fidel Castro, o Presidente irritou a Igreja, as Forças Armadas e a classe-média, que se

beneficiava do capitalismo. Renunciou em agosto de 1961, deixando em seu lugar, o vice, João Goulart.

Na renúncia de Jânio Quadros, Jango estava na China Comunista, em visita oficial. “Eram tempos de Guerra Fria e Jango sempre fora visto como líder da república sindicalista, um comunista vestido de democrata.” (BUENO, 2002, p.356) Em meio a crises e proibições, Jango tomou posse em Brasília, no dia da independência do país.

Após a vitória a favor do regime presidencialista, Jango pode comandar o país com plenitude. O Brasil encontrava-se desigual, dividido entre a esquerda e a direita. Pressionado, o novo presidente buscou investir na indústria, nos setores agrários produtores de bens para o consumo interno; desenvolver políticas para reduzir a inflação e as desigualdades sociais. No campo da educação adotou a metodologia do educador Paulo Freire, “que alfabetizava em 40 horas estimulando a conscientização, uma das palavras-chave daquela época.” (PAES, 1995, p. 36); e, na área cultural, criou a Comissão de Cultura Popular.

Todas essas atitudes do então presidente contrariaram as ideias dos militares que se uniram à sociedade civil, ao Congresso e aos Estados Unidos, aliado financeiro, militar e logístico dos golpistas, “os papéis provam que os Estados Unidos não apenas iriam ajudar os militares golpistas como, se fosse preciso, seus soldados entrariam de fato na luta” (BUENO, 2002, p.369). O pensamento planejado buscou acabar com o comunismo no país e, também, retirar da presidência qualquer reminiscência do governo populista de Getúlio Vargas.

Esse pensamento ia de encontro com as políticas de João Goulart:

Em vez das “reformas de base” propostas por Jango, o binômio “segurança e desenvolvimento”, sugerido pelos teóricos da Escola Superior de Guerra (ESG). Em lugar da “república sindicalista”, a concentração de renda, o arrocho salarial e o alinhamento subserviente ao grande capital internacional. (BUENO, 2002, p.360)

No Comício da Central do Brasil, em 13 de março de 1964, Jango aproximou o seu discurso à esquerda: as propriedades improdutivas estavam sendo desapropriadas, as reformas agrárias e bancárias em andamento, as empresas estrangeiras sendo estatizadas, deu-se permissão de voto aos analfabetos. A direita não tardou em acabar com isso.

Em abril de 1964, João Goulart foi surpreendido pelo Golpe e, após deixar o Rio de Janeiro e Brasília, buscou refúgio no Rio Grande do Sul, deixando a Presidência da República ser ocupada por Ranieri Mazzili, o então presidente da Câmara dos Deputados. Sem resistir, temendo uma guerra civil, Jango fugiu para o Uruguai.

Os próximos anos seriam presididos por sucessivos presidentes militares: Humberto Castelo Branco, Artur Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel e João Baptista Figueiredo.

A década de 60 terminaria com o povo calado, a imprensa e as manifestações culturais censuradas, direitos políticos cassados, suspensos os direitos de cidadania; tudo varrido por algo mais poderoso que uma vassoura: o poder simbólico dos atos institucionais, expresso pela força das metralhadoras". (PAES, 1995, p. 35)

No governo de Humberto Castelo Branco, criou-se a Lei de Imprensa que, segundo Bueno (2002, p. 371), "(...) cerceava a liberdade de pensamento e informação." Essa medida ia ao encontro dos Atos Institucionais, instrumentos dos governos militares que, dentre outras medidas, censuravam a liberdade de expressão cultural e eliminavam qualquer rastro comunista. Este presidente, sob coerção da chamada linha dura, assinou o Ato Institucional nº 2 que, para Bueno (2002, p.371):

Acabou com a Constituição de 1946, ampliou os poderes do presidente (que passaria a ser eleito por votação indireta), deixou o país nas mãos da Justiça Militar e suprimiu o multipartidarismo, criando a Arena (ligada ao governo e à UDN) e o MDB (a oposição, vinda do PTB e do PSD.)

Em 15 de março de 1967, Artur Costa e Silva se tornava o novo presidente militar. Decretou o AI-1, quando era comandante da Junta Militar, e o AI-2, assinado pelo Presidente anterior. Pretendia redemocratizar o país, mas diante das pressões vindas dos golpistas da linha dura, das classes operárias e dos movimentos estudantis, deu continuidade ao fechamento político, chegando a decretar o Ato Institucional nº 5.

O AI-5 ocorreu após a morte do estudante Edson Luís Souto, que mobilizou cem mil estudantes nas ruas do Rio de Janeiro. Esta manifestação foi apoiada pelo deputado Márcio Moreira Alves, responsável por sugerir medidas que visavam

contrariar os interesses militares. Estes, aproveitando o momento de tensão social, revidaram decretando o ato que inseriu o país em uma ditadura propriamente dita:

De fato, a punição a Márcio Moreira Alves foi só o pretexto para a decretação do AI-5. O ato pisoteou a Constituição de 1967, decretando o fechamento do Congresso, autorizando o Executivo a legislar “em todas as matérias previstas nas Constituições”, suspendendo as “garantias constitucionais ou ilegais de vitaliciedade, inamobibilidade e estabilidade” e permitindo ao presidente “demitir, remover, aposentar, transferir” juízes, empregados de autarquias e militares. (...) O AI-5 perduraria por onze longos anos. (BUENO, 2002, p. 373)

Emílio Garrastazu Médici foi o presidente que representou a linha dura do governo militar. Assumindo em 1969, fez da imagem do país a melhor possível – Brasil, ame-o ou deixe-o – porém a ditadura se mostrava cada vez mais repressiva. Além disso, a renda, o “milagre” econômico, mais uma vez estava nas mãos da população abastada. Ao declarar “o país vai bem, mas o povo vai mal”, o presidente revelou o país não oficial.

Neste governo a tortura e o controle de informação ficaram mais evidentes, como revela Bueno (2002, p.376), “nunca houve tanta censura à imprensa, nunca houve tanto cerceamento às liberdades individuais de pensamento.” Aconteceram invasões a domicílios, mortes, prisões de artistas, de operários, de políticos e de estudantes.

O general Ernesto Geisel foi o penúltimo dos presidentes militares, eleito em 15 de março de 1974. Ele tinha a intenção de redemocratizar o país, chegando a extinguir o AI-5 e a acabar com a censura à imprensa escrita. Entretanto, a televisão e o rádio permaneciam censurados.

Seu sucessor e último presidente militar, João Baptista Figueiredo, continuou com a política de democratização, enfrentando a linha dura e os favoráveis às eleições diretas; e precisou lidar com a péssima situação econômica do país.

Graças ao modelo concentrador de renda e ao arrocho salarial, muitas empresas e empresários lucraram com a inflação e a manipulação das taxas de correção monetária. Por outro lado, a crise econômica reforçou os argumentos da oposição (que pôde se rearticular longe da ameaça do AI-5), fortaleceu os políticos contrários ao governo, fez espocar as greves no ABC paulista (berço do PT) e ajudou a deflagrar a campanha pelas *Diretas-Já*. (BUENO, 2002 p. 383)

Durante os 20 anos de repressão militar, a cultura se manteve viva: os estudantes se colocavam cada vez mais contra o sistema ditatorial, apropriando-se do cinema, do teatro e da música para tornarem presentes suas ideias.

Não se pode esquecer que apesar desse período de censura, em 1967, surgia a Tropicália, movimento artístico-cultural que, segundo Arbex (2004), foi a expressão que melhor representou os conflitos da época. As canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil seriam censuradas pelo AI-5:

O ato que permitiria à censura submeter a cultura nacional a uma espécie de lavagem cerebral. Embora atingisse a literatura, o cinema, o teatro e a imprensa, a censura seria especialmente dura com a música. Por quê? Porque desde o sucesso mundial da bossa nova, no início dos anos 1960, a música se tornara a manifestação cultural mais vibrante no Brasil. (BUENO, 2002, p.384).

O movimento tropicalista se apresentou à sociedade no maior suporte de comunicação: a televisão. Atingia às massas, diferentemente dos outros protestos contra a ditadura militar, que se restringiam aos grupos de artistas, intelectuais e estudantes engajados. Segundo Ortiz (1988, p. 14), “Os protestos eram tolerados desde que diante do espelho”, a Tropicália apropriou-se do espetáculo permitido para criticar o Brasil oficial.

CAPÍTULO II

O movimento da Tropicália

O Centro de Cultura Popular, órgão da União Nacional dos Estudantes, serviu como centro de protesto contra o regime militar, unindo intelectuais com o propósito de combatê-lo. Os membros do CPC consideravam que o intelectual e o artista tinham “responsabilidade política” (PAIANO, 1996, p.19) e por isso deveriam se posicionar diante do que estava acontecendo. Viam “o campo artístico como uma vertente possível da batalha política” (PAIANO, 1996, p.20), novamente, reafirmando a função social da arte com a sua capacidade de transformar e protestar contra o sistema. O Centro durou de 1962 ao ano do Golpe Militar, 1964.

Segundo Paiano (1996, p. 20):

As idéias desenvolvidas pelo grupo do CPC deixaram uma marca importante. O nacionalismo, a missão transformadora do intelectual e a politização da arte tomam conta do debate de toda a década, seja para inspirar obras e criadores, seja para servir como modelo a ser combatido.

Surge o Cinema Novo, contrário à visão da arte como ferramenta política, pois considerava essa arte como objeto de questionamento do nacional. Na obra *Terra e Transe*, de Glauber Rocha, Paiano (1996, p. 22) observa que:

A cenografia exuberante (...), a religiosidade delirante, a descrença no universo imediato de opções políticas, a busca radical de uma linguagem inovadora e inquietantes foram elementos fundamentais na construção daquilo que mais tarde se chamaria tropicalismo.

Pedro Del Picchia, jornalista e escritor, declarou no documentário *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil* (2003) que Glauber Rocha, certa vez, em Veneza, fez um discurso contra a hegemonia cultural existente nos festivais de filmes que impediam que um bom trabalho brasileiro vencesse as premiações. Explicou que o cineasta foi contra o “cine imperialismo cultural que abafava as nossas raízes, potencialidades etc.”, e concluiu afirmando que a obra de Glauber Rocha representava a antropofagia e o surrealismo no cinema.

No depoimento de Luiz Carlos Maciel, escritor e jornalista, nesse mesmo filme, afirma-se que “na Bahia, segundo Glauber, surgiria a nova arte brasileira, a nova cultura brasileira. A arte e a cultura que iam ser criadas pela nova geração, seriam lá na Bahia. O novo cinema brasileiro, o novo teatro, a nova música... Tudo isso iria acontecer na Bahia.”

Com o filme *Terra em Transe*, exibido em 1967, Glauber tornou-se referência para os tropicalistas, pois representava a revolução em forma de imagens desconexas com cores, símbolos nacionais e frases que levavam os espectadores a refletirem sobre a condição do país e sobre os seus costumes. Com essas características, possuía uma narrativa que levava o personagem à luta, à mudança de pensamentos e atitudes.

Oswald de Andrade, escritor modernista, também influenciou o pensamento tropicalista com a sua antropofagia, mais especificamente com a obra *O rei da vela*, de 1933. A peça, encenada em 1967, foi assim relacionada à Tropicália: “A aceitação, alegre e selvagemmente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos o primeiro a rir de nós mesmos.” (PAIANO, 1996, p. 22)

O artista plástico Hélio Oiticica foi uma influência direta ao movimento que se iniciara em 1967. As composições dos tropicalistas, suas vestimentas e propostas assemelham-se à obra do artista plástico que criou os Parangolés. Neste mesmo ano, o artista apresentou ao público a arte “Tropicália” que, resumidamente, pode ser definida como a união de “imagens tropicais, nostálgicas, e lúdicas” (PAIANO, 1996, p. 22) que se relacionam ao “futuro planejado, industrial e tecnológico representado pela TV” (PAIANO, 1996, p.22).

Caetano viu a exposição de Oiticica e resolveu colocar o nome *Tropicália* em uma de suas composições. O movimento dos tropicalistas surgiu então quando os artistas reconheceram certas qualidades nas músicas que eles tinham feito que poderiam se interligar à sombra da teoria inicialmente proposta pelo Hélio Oiticica. (MACIEL, 1996, p.194)

Sob a influência do Cinema Novo de Glauber Rocha, da antropofagia de Oswald de Andrade e das artes plásticas de Hélio Oiticica, a Tropicália de Caetano Veloso e Gilberto Gil se apresentava ao Brasil em 1967, no III Festival de Música da

TV Record. "Tanto quanto os Beatles, Janis Joplin e Jimi Hendrix, *O rei da vela e Terra em transe* representaram para Gil e Caetano uma poderosa inspiração e base estética para sua revolução musical." (MOTTA, 2000, p. 168).

A Tropicália é o retrato da sociedade dos anos 1960, sendo considerada parte da última vanguarda surgida no Brasil, pois nenhuma década posterior a essa produziu com tamanha originalidade e radicalização, unindo fruição estética à crítica social, despertando uma consciência para a realidade da época. Ela compreendia, segundo Veloso (1997, p. 254), "o desenvolvimento de uma consciência social, depois política, e econômica, combinada com exigências existenciais, estéticas e morais que tendiam a pôr tudo em questão."

Luiz Carlos Maciel (1987, p. 15), declarou que na época da Tropicália o interessante era contestar, a juventude daquela época revelava aquele momento histórico utilizando-se do teatro, da música e das experiências existenciais. Além disso, comportava-se de maneira revolucionária. Para eles, tudo estava errado.

A geração sentiu necessidade de aprofundar ainda mais a sua consciência em relação a todos os níveis do real, colocando em questão, não apenas o capitalismo, a neurose e a relação entre ambos, mas o sentido mesmo de nossa civilização e, em níveis mais profundos, a correção de nossa visão do mundo e a própria natureza de nossas percepções, isto é, a própria natureza da chamada realidade física. (SESC, 1987, p.16)

A música popular naquele momento de ditadura tinha grande força, pois exprimia os anseios e revoltas do público que estava presente nos festivais e da população que assistia aos programas pela televisão. O principal sentimento nesses ambientes era o de repulsa ao sistema vigente, a principal ideia era de que lá "se decidiam os problemas de afirmação nacional, de justiça social e de avanço na modernização." (VELOSO, 1997, p. 177)

A Tropicália foi um movimento incompreendido, negado e vaiado por uns e, por outros, aclamada. Ressaltava a identidade de um país multicultural: assim aparecia ao público que assistia aos festivais, dando um novo aspecto à música popular brasileira. Maciel (1996, p. 195) define que:

A partir do trabalho desses artistas (...) foi descoberto o país concreto e suas "coisas", as coisas nossas: as cores que usava, as músicas que cantava, as

roupas que vestia... Assumiu-se (ou descobriu-se enfim) a feição material, sensorial, empírica ou, numa palavra, real, da nação brasileira.

A Tropicália surgiu despretensiosamente: as músicas que marcaram o movimento precederam o seu surgimento. *Domingo no Parque* e *Alegria, Alegria* são canções que nasceram antes do novo momento da música popular brasileira e que causaram estranhamento ao público. Convém salientar que o *corpus* da pesquisa, as composições *Tropicália* e *Panis et Circencis* vão destacar de forma incisiva a Tropicália.

A oposição era a própria esquerda tradicional, que se recusava a aceitar as influências da guitarra elétrica, do rock, do *pop*, da linguagem do espetáculo. Não se compreendia que esses elementos culturais levavam a uma reflexão sobre o que é nacional, além de expor a mistura de elementos que compunha o país naquele momento. É presente o pensamento antropófago,

Nós brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos. (VELOSO, 1997, p.247)

As músicas tropicalistas neutralizavam os ouvidos do público acostumado com letras que protestavam contra a violência diretamente. A estética tropicalista confundia esses ouvintes, pois ela veio com uma linguagem mais branda, “Caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento” / “O rei da brincadeira, é José”, com o instrumento do rock, que representava o capitalismo e o domínio cultural americano, tão criticado pelos esquerdistas. Por esses motivos, elas foram vaiadas, criticadas pelo público e pela crítica.

O Festival de 1967 da TV Record recebeu os argentinos Beat Boys acompanhados de Caetano Veloso, que cantou *Alegria, Alegria*, uma canção despretensiosa que trazia na letra elementos que remetiam ao capitalismo, “Coca-Cola”; à estética *pop*, “Brigitte Bardot”; às transformações tecnológicas, “espaçonaves, telefones”, e ao resultado ditadura “guerrilhas”. Na canção, “através de procedimento narrativo, as descrições de problemas sociais e políticos, nacionais ou internacionais, misturavam-se a índices da cotidianidade vivida por jovens de

classe média, perdendo, assim o caráter trágico e agressivo.” (FAVARETTO, 1996, p. 20)

A canção de Gil, *Domingo no Parque* assemelha-se à de Caetano e, segundo Celso Favaretto, as músicas definem “um procedimento de mistura, próprio da linguagem carnavalesca, associado à prática antropofágica oswaldiana.” (FAVARETTO, 1996, p.22). Associando-a ao Cinema Novo, pode-se perceber que a canção de Gil também possui elementos desconexos, como a narrativa não linear dos acontecimentos.

Com o tropicalismo (...) a crítica à indústria cultural e às imagens arcaizantes ou desenvolvimentistas do país se dá no espetáculo, vira espetáculo. Ao invés de apenas receber o mundo “numa pequena vitrine de plástico transparente” como chamaria a atenção Gilberto Gil na música “Vitrines”, tratava-se de se apropriar da vitrine. (ORTIZ, 1988, p. 15)

Júlio Medaglia, maestro, em seu artigo para a revista SESC que homenageou os 20 anos da Tropicália, declarou que:

Nenhum movimento da música popular brasileira (...) possui a amplitude cultural do Tropicalismo. Surgido numa época em que uma grande cadeia universal de comunicação já havia sido implantada, mas, sobretudo, num momento histórico efervescente onde se processava internacionalmente uma efetiva transformação de costumes, valores culturais e comportamentos inspiradamente liderados pela geração jovem, o Tropicalismo foi a ótica brasileira dessa época, provavelmente a mais criativa deste século. (SESC, 1987, p.43)

As canções tropicalistas refletiam o homem contemporâneo que não possui verdades absolutas, em constante transformação e com múltiplos discursos. O homem pós-moderno é aquele que “está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.” (HALL, 2006, p. 12), as mudanças nas estruturas sociais contribuem para a existência dessas identidades flexíveis, não-permanentes e múltiplas. O sujeito absorve as diferentes representações culturais – tornando-se aquele com identidades díspares – que abarcam as contradições da sociedade.

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de

nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2006, p.13)

Nota-se, assim, que as canções tropicalistas absorveram as identidades nacionais, as representações culturais tipicamente brasileiras e, além disso, mostrou que não se poderia esconder as transformações pelas quais o país estava passando, não se deveria ignorar a cultura do Brasil desde a época do descobrimento. É importante ressaltar a contribuição da estética tropicalista para a renovação da cultura brasileira que consistiam “na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, dependência econômica, consumo, conscientização.” (FAVARETTO, 1996, p. 28)

Após o reconhecimento da Tropicália como nova manifestação da canção popular brasileira, os baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil uniram-se a outros artistas da música para produzirem *Panis et circencis* – criação que esclarecia ainda mais as propostas e estética do movimento. O disco, lançado em 1968, exigia do ouvinte e de quem apreciasse a arte do álbum uma compreensão além do que era característica inerente ao tropicalismo como “descompromisso relaxado, lúdico, ou humorístico das canções românticas ou das marchinhas de carnaval, (...) do descompromisso político imediato das canções mais politizadas” (PAIANO, 1996, p.39), era necessário decifrar suas imagens, letras e melodias, enriquecidas de influências vindas de diferentes direções.

Entre as influências, pode-se citar Mick Jagger e Bob Dylan. Este rompia com as características da música *folk*, e aderiu à guitarra elétrica, sofrendo críticas e preconceito da esquerda, assim como aconteceu com os tropicalistas; aquele representava a união do rock'n roll, com toda a efervescência espetacular que causava sobre o público, mas sem abandonar os constantes protestos presentes nas letras das canções, com críticas aos modos de vida da sociedade daquela época. Ambos se tornaram ícones musicais.

Assim, deve-se ressaltar a importância da cultura *pop* na construção da estética tropicalista, “a arte *pop* foi a principal influência no primeiro impulso tropicalista” (PAIANO, p. 30) e Gilberto Gil, em entrevista deixou sua opinião sobre o que é música *pop*. Para ele:

(O *pop*) veio para a música como para as artes plásticas, a *pop art*. É a arte do consumo. É a utilização, na criação artística, dos dados fornecidos pelos fatores de formação de um mercado de consumo. É a arte que procura concentrar na sua criação elementos importantes na psicologia das massas, principalmente nos grandes centros urbanos (...). Música *pop* é a música que consegue se comunicar - dizer o que tem a dizer - de maneira tão simples como um cartaz de rua, um *outdoor*, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos. (PAIANO, 1996, p.30)

Nota-se que na construção da apresentação tropicalista tem-se, segundo Favaretto (1987, p.21):

Recursos não-musicais: efeitos eletrônicos, mise-en-scène, ambientação, roupas coloridas de plástico, outros adereços, procedimentos literários e cinematográficos, elementos da estética Pop, etc.

Os tropicalistas se inseriram no sistema capitalista para – por meio do espetáculo – expor críticas e, sobretudo, revelar o Brasil real. A Tropicália era *pop*, mas não hesitou em passar sua mensagem, desligada dos padrões burgueses:

O trabalho deles foi especificamente artístico, mas a política não estava ausente pois responderam à situação decorrente do movimento militar de 64, ao produzirem a linguagem de mistura, que corrói as ideologias em conflito e rompe o círculo do bom gosto ou das formas eleitas, dialetizando a produção cultural. (...) Ao lado de poetas, cineastas, artistas plásticos, uniram-se, apesar de suas peculiaridades de estilo em torno de um projeto: falar do país, denunciar a miséria, a exploração de grupos econômicos, a dominação estrangeira, o autoritarismo político, a repressão; falar por aqueles que não podiam – os pobres da cidade e do campo. (FAVARETTO, 1996, p. 145)

Em 27 de dezembro de 1968, os dois responsáveis pelo movimento tropicalista foram presos no Rio de Janeiro pelo governo militar. As canções *É proibido proibir* e *Questão de Ordem*, a frase de Hélio Oiticica, *Seja marginal, seja herói*, estampada durante uma apresentação dos cantores em uma boate e as críticas da oposição contribuíram para a prisão e o consequente exílio dos cantores para Londres. Mas, no exílio, Caetano e Gil continuavam a compor...

CAPÍTULO III

Uma leitura da Tropicália nas composições

O movimento da música popular denominado Tropicália surgiu em 1967, segundo Paiano (1996), com os cantores e compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil. Foi o resultado do trabalho desses e outros artistas preocupados em levar ao público uma reflexão acerca do que acontecia no país, como a dependência econômica e cultural, e, sobretudo, sobre os elementos próprios da nação brasileira.

Mundialmente esse período histórico, 1960-1970, encontrava-se em efervescência cultural e sob a tensão de uma possível guerra, ocasionada pela Guerra Fria. Este acontecimento implicou em profundas modificações no governo brasileiro que, após o Golpe de 64, tornou-se ditatorial. Ao derrubar João Goulart, os militares tomaram o poder, fazendo do Brasil um país de torturas e de cerceamento das produções culturais.

Artistas como Bob Dylan surgiram nesse momento atacando a guerra do Vietnã, o racismo, a falta de liberdade de pensamento e de atitudes. E, no Brasil, os artistas e intelectuais também continuavam a produzir e foi nesse contexto que surgiu a Tropicália.

A Tropicália representou um novo movimento da música popular brasileira, estendendo-se não apenas às músicas, mas, também, às outras manifestações culturais como o teatro, o cinema e as artes plásticas. Em meio a uma mistura de elementos linguísticos, de vestimentas, de recursos visuais e de instrumentos musicais, as canções eram reveladas ao público tornando-se *pops*, próprias da sociedade do espetáculo. Por isso que a aceitação desse movimento não foi imediata para os espectadores que entoavam canções de protesto, com letras diretas, contra o governo militar. Mas a Tropicália também se revelava combativa, podendo-se perceber ao se analisar suas letras com atenção, decifrando-as. É sabido que seus idealizadores foram presos e exilados.

Apesar do momento de repressão militar, as manifestações culturais e artísticas não deixaram de florescer, ao contrário, vieram com força criativa e combativa, deixando seu legado ao país, até os dias atuais, assim como aconteceu

com a Tropicália. Ela é considerada a última vanguarda surgida no país, tamanha a potencialidade de sua criação e reconsiderações dos valores nacionais e das influências sofridas pelo estado brasileiro. Pensar em tropicalismo é visualizar elementos desconexos, unindo-se a favor de uma conscientização social e da revelação da brasilidade.

Naquele momento de ditadura militar, 1967-1968, as canções tropicalistas representavam os anseios da geração daquela época – que era contra a alienação cultural e política – e que, ao invés de negar, apresentavam o país em um panorama multifacetado, como realmente se encontrava: próximo da cultura *pop*, dependente da economia internacional, nacionalista e sob oposição violenta ou passiva à ditadura militar.

As principais características das composições de Gil e Caetano são o resultado desses aspectos e das artes plásticas de Hélio Oiticica; do cinema de Glauber Rocha; e da antropofagia de Oswald de Andrade. Entre elas, é possível ressaltar: nacionalismo; influências do *pop*, como as propagandas; influências do Cinema Novo, como os cortes e elementos desconexos; a linguagem do espetáculo, que abrangia não apenas os elementos sonoros, como a guitarra elétrica, mas também o figurino e o comportamento; as impressões carnavalescas e o combate ao regime militar.

O *corpus* desta pesquisa compreende as canções *Tropicália* e *Panis et circencis*. É interessante ressaltar a importância dessas composições na construção da estética tropicalista, uma vez que apresentam categoricamente as suas características.

No ano de 1967, Caetano Veloso lançou seu primeiro *longplay* solo, *Tropicália*, que, de acordo com Maciel (1996), recebeu este título porque a canção de mesmo nome assemelha-se às propostas apresentadas pelo artista plástico Hélio Oiticica.

Analisando-se a canção, percebe-se que ela abarca a estética tropicalista em sua totalidade, além de, assim como outras manifestações artísticas revelar o contexto em que a sociedade se encontrava na época em que foi escrita.

Antes de a canção começar, nota-se uma narração na qual fica evidente a relação da música com a obra de Oiticica: *Quando Pero Vaz de Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes, escreveu uma carta ao rei: tudo*

que nela se planta, tudo cresce e floresce. E o Gauss da época gravou... (PAIANO, 1996, p. 33)

Tem-se o elemento industrializado e moderno: o gravador Gauss, contrapondo-se à natureza da terra recém-descoberta pelos portugueses. A narração e toda a canção dialogam com a criação do artista plástico por conciliar “imagens tropicais, nostálgicas e lúdicas” (PAIANO, 1996, p. 22) com o “futuro industrial e tecnológico” (PAIANO, 1996, p. 22) da pós-modernidade. Além disso, o recurso sonoro remete à natureza, com sons de animais tipicamente tropicais.

A juventude da época era engajada, sonhadora e decidida a combater o sistema, percebe-se isso na segunda estrofe da canção, a qual remete ao anseio de transformação social e cultural, às ações nacionais e à realidade oficial: *eu organizo o movimento/eu oriento o carnaval/ eu inauguro o monumento no planalto Central do país.*

Associando-se elementos essencialmente contraditórios, *criança sorridente feia e morta*, a canção esclarece que no movimento tropicalista os elementos desconexos se associam. Além disso, o trecho completo representa a situação econômica na qual o país se encontrava: muito dinheiro com poucos e miséria para a população: *o monumento não tem porta/a entrada é uma rua antiga estreita e torta/e no joelho uma criança sorridente feia e morta estende a mão.*

A contradição permeia toda a canção, como nos trechos: *viva a bos-sa-sa-as/viva a palho-ça-ça-ça-ça-ça e no pulso esquerdo um bang-bang/em suas veias corre muito pouco sangue/mas em seu coração balança a um samba de tamborim.*

Tem-se nas estrofes citadas elementos díspares: na primeira, arcaico-moderno, na segunda, percebe-se a esquerda engajada a combater a ditadura militar que apenas se distrai ao ouvir um samba de tamborim, típico elemento nacionalista.

Os elementos opostos nas canções revelam o momento histórico no qual o sujeito é definido historicamente, mudando constantemente, sem verdades absolutas, compreendendo o que se chama de período pós-moderno. Os elementos citados, descritos minuciosamente, são o resultado da nação que abarcava elementos paradoxais.

A oposição ao regime militar fica evidente nas estrofes a seguir: *E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira entre os girassóis / Senhoras e senhores ele põe os olhos grandes sobre mim*, nota-se nesses trechos o ataque que se faz aos

militares, que estão entre as flores, portanto não pertencentes a um ambiente de paz; e a crítica à censura, os militares vigiavam todas as manifestações artísticas. Na época, 1967 a dezembro de 1968, Caetano cantava abertamente na televisão, permitida pelo Estado ditatorial, porém, para entender suas canções era necessária uma análise decifradora, por isso, apenas em 1968, com o AI-5 que ele foi exilado do país juntamente com Gilberto Gil.

Os refrãos compõem-se de apenas dois versos, porém não se repetem. É importante ressaltar a nacionalidade presente na letra: *Viva a ma-ta-ta-ta/viva a mula-ta-ta-ta-ta-ta/viva Maria-ia-ia/ viva a Bahia-ia-ia-ia/viva a ban-da-da-da/Carmen Miran-da-da-da-da-da*.

Em *Panis et circencis*, canção que está no disco - manifesto da Tropicália, tem-se uma leitura acerca da alienação cultural pela qual a população brasileira passava. O nome do disco e da canção, coincidentes, tem origem latina e significa “Pão e Circo”, que significa manter a sociedade alheia ao que acontece nas questões políticas mantendo-as apenas com alimentação e entretenimento. Sob essa perspectiva é possível fazer uma leitura da composição e perceber, com isso, que ela torna-se clássica pela possibilidade de ser aplicada na atualidade.

Panis et circencis

Eu quis cantar

Minha canção iluminada de sol

Soltei os panos sobre os mastros no ar

Soltei os tigres e os leões nos quintas

Mas as pessoas na sala de jantar

São ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer

De puro aço luminoso um punhal

Para matar o meu amor e matei

Às cinco horas na avenida central

Mas as pessoas na sala de jantar

São ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar
Folhas de sonho no jardim do solar
As folhas sabem procurar, procurar
Pelo sol e as raízes a procurar, procurar
Mas as pessoas na sala de jantar
São ocupadas em nascer e morrer

Essas pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar
Essas pessoas na sala de jantar

Na composição, percebe-se um eu lírico revolucionário, que se coloca contra o sistema vigente. Enérgico e ativamente, inconforma-se com essa posição dos burgueses, e se frustra ao perceber que essas pessoas na sala de jantar, estão preocupadas apenas com as questões cotidianas, sem se darem conta da importância e diferença que fariam se acaso se tornassem portadoras de consciência social.

Soltei os tigres e os leões nos quintas, nota-se pela construção textual que se tem um sujeito ativo, percebendo-se pelos verbos: soltei e mandei, que busca conscientizar aqueles que estão despreocupados e conformados com o que acontecia, sem tomar posição à frente, sendo passivos, ocupados em nascer e morrer. Faz-se de tudo para despertar “essas pessoas na sala de jantar”, mas não adianta, todas já estão fechadas em si mesmas.

A canção e a Tropicália enquanto movimento dá a palavra a essas pessoas: as que não têm voz e as que preferem se calar; transmitem a mensagem de inconformismo com o regime militar no suporte televisivo, a Tropicália utilizou-se dele não apenas para entreter “circencis”, mas também para lutar contra a ditadura e esclarecer a sociedade.

As artes têm, muitas vezes, a função de dar voz às pessoas menos assistidas e de revelar um determinado momento histórico.

Dessa maneira, o estudo tropicalista torna-se relevante, uma vez que desperta o senso crítico sobre a sociedade brasileira e abarca a interdisciplinaridade, pois é importante conhecer a História entre outros saberes para contextualizar a Tropicália.

Atualmente, o ensino de Língua Portuguesa e Literatura visa situar o aluno para que ele possa ter uma maior compreensão do tema estudado. Utilizar-se de recurso multimídia é relevante, pois se vive em uma sociedade em que a imagem é primordial.

Tendo em vista a afirmação citada, torna-se interessante trabalhar a Tropicália apresentando cada etapa de seu desenvolvimento, aproveitando, retomando, inclusive à época Modernista da Literatura brasileira para uma maior compreensão desse movimento cultural.

Pode-se aproveitar do caráter lúdico que a música tem para trabalhar o assunto em sala de aula. Levar as canções e discuti-las é importante, pois, assim, os alunos poderão exprimir suas opiniões, o que eleva o pensamento crítico e argumentativo.

Portanto, faz-se necessário preparar as atividades a serem desenvolvidas em dois momentos: 1º, antes da leitura; e 2º, depois da leitura.

No primeiro momento, situa-se o aluno, apresenta-lhe o contexto histórico do surgimento do movimento tropicalista, ressaltando aspectos como: o cenário cultural mundial e nacional, as transformações econômicas e o panorama político dos anos 1960 no Brasil.

Ainda nesse momento da aula, a Tropicália é apresentada aos alunos, considerando-se suas influências culturais e artísticas; e mostrando-se suas características. Para isso, utiliza-se de recursos multimídias como o documentário *Tropicália*, de 2012, dirigido por Marcelo Machado e o disco manifesto, *Panis et circencis*, de agosto de 1968. Assim, o aluno toma consciência do período em que surgiu a Tropicália e conhece as suas músicas, aproximando-se das letras das canções.

No segundo momento, passa-se a fazer uma análise mais detalhada das canções, objetivando-se compreender as mensagens que elas trazem e também de reconhecer suas características, citadas na primeira parte da aula sobre a Tropicália. Entrega-se as letras de *Tropicália*, *Panis et circencis*, *Alegria*, *Alegria*, *Domingo no Parque* entre outras, aos alunos. Em seguida, parte-se para a análise, aplicando-se os conhecimentos abordados anteriormente.

Com isso, compreende-se que “o povo tem uma *identidade*, que resulta dos traços manifestados em sua *cultura*, a qual, por sua vez, se forja e se expressa pela mediação das linguagens, sobretudo da *linguagem verbal*.” (ANTUNES, 2009, p. 19)

Há, segundo Antunes (2009), uma relação de reciprocidade entre os aspectos culturais, históricos e sociais com as manifestações verbais. As letras das canções tropicalistas relacionam-se esses três aspectos, tornando-se o reflexo da cultura brasileira. Portanto, a Tropicália foi um movimento relevante no Brasil e, ao estudá-la, amplia-se o letramento, valoriza-se o pensamento crítico e reflete-se sobre a explosão cultural dos anos 60.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Tropicália foi um importante movimento da música popular brasileira, revolucionando a maneira de se encarar o Brasil. Enquanto arte, foi o reflexo de uma sociedade que se encontrava sob ditadura militar, resultando em forte censura ao pensamento e direitos da população.

Percebe-se que ela teve influência vinda das diferentes artes, como as artes plásticas, o cinema, a música *pop*, o antropofagismo e, além disso, ao abranger o contexto histórico e a história cultural do país, revelou-se uma importante responsável pelo acesso à reflexão política e social do Brasil.

As características tropicalistas foram encontradas em estudos feitos sobre as obras de Celso Favaretto, Enor Paiano e assistindo ao documentário “Tropicália”, dirigido por Marcelo Machado. Assim, notou-se que a Tropicália caracterizava-se, entre outros aspectos, por possuir uma linguagem do espetáculo.

A análise feita sobre o *corpus*, as canções *Tropicália* e *Panis et circencis*, demonstrou que a partir do estudo do movimento tropicalista, consegue-se conhecer o momento histórico daqueles anos de repressão militar e a conjuntura cultural e econômica do Brasil. Dessa forma, percebeu-se que é relevante aplicar os estudos sobre a Tropicália em sala de aula, pois, privilegia-se a interdisciplinaridade e estimula-se o senso crítico dos alunos, pois as reflexões do movimento aplicam-se à contemporaneidade, sendo uma importante ferramenta de conscientização e do processo cultural brasileiro, em especial a efervescência dos anos 60.

Diante da presença da censura, do AI-5, da tortura e de outras “coisinhas” da ditadura, a lucidez nunca esteve tão presente nos intelectuais, imprimindo uma leitura crítica de um Brasil para que o seu povo pudesse se orgulhar do seu país e também agir a favor de mudanças políticas.

REFERÊNCIAS

Livro:

ANTUNES, Irandé. *Língua, texto e ensino: Outra escola possível*. 2. ed. São Paulo: Parábola, 2009.

ARBEX, José Junior. *Guerra Fria: Terror, estado, política e cultura*. São Paulo: Moderna, 2004.

BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Afiliada, 1999.

BUENO, Eduardo. *Brasil: uma história – A incrível saga de um país*. São Paulo: Ática, 2002.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: Memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: Solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia, contestação e repressão política*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

SESC. *Tropicália 20 anos*. São Paulo: SESC, 1987.

VELOSO, Caetano. *Letra só*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Documentário:

Glauber o filme, Labirinto do Brasil. Direção de Silvio Tendler. Brasil: 2004.

Tropicália. Direção de Marcelo Machado. Brasil: 2012.